

Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar
Antropólogo

Resumen

En Antropología, para nosotros, el cine es imprescindible en las encuestas, porque permite captar la realidad y visualizarla una y otra vez. El antropólogo debe ser testigo imparcial y presentar un documento fiel. Podrá hacer un estudio previo, en hechos estables como la alfarería. Caso contrario, dependerá la filmación del desarrollo del acontecimiento. Respetará al "otro", que lo aceptó, entregándole su confianza. Así, su documento tendrá verdadera validez. El texto que acompaña cada ficha técnica complementa la película con datos sobre el entorno, el comportamiento de las personas, sus problemas...

Mis películas encierran celosamente retazos de vidas, de culturas y experiencias entrañables, que perdurarán con fuerza en su proyección.

Palabras clave

Antropología
Cinematografía
Patrimonio cultural

Entre los medios mecánicos de registro al alcance del antropólogo para llevar a cabo sus encuestas y guardar la presencia gráfica de los objetos y acontecimientos que va a estudiar, sin duda alguna, el cine es un auxiliar excepcional, sobre todo para estos últimos.

Si la fotografía, otro de los medios mecánicos, fija en una instantánea un hecho, el cine, al atesorar una serie de imágenes sin interrupción, consigue reproducir el movimiento y algo que ya no existe.

Sólo el cine nos permite mudar la constante invariable del tiempo. Al grabar con el tomavistas el calendario de los días, los ritos festivos, la expresión de un rostro o el lenguaje de unas manos, habremos encerrado un pedazo de cultura para verlo resurgir, con el mismo rigor, dentro del transcurso real de los planos de una secuencia cinematográfica.

El cine, de uso relativamente reciente en la investigación antropológica por razones conocidas que no cabe enumerar aquí, aporta un material de riqueza incalculable para el estudio analítico. Tenemos que reconocer que las ciencias en general desarrollan dos clases de actividades que se superponen o complementan. Por un lado, están los trabajos experimentales o documentales y por el otro, los comparativos o analíticos, basados en los primeros.

Para la antropología, toda documentación reunida en el trabajo de campo, y en especial la información gráfica, tiene una importancia primordial, por permitirnos observar tantas cuantas veces queramos hechos fugaces que el ojo humano capta, pero que el hombre no logra almacenar en su memoria, aunque le quede un recuerdo. Este recuerdo nunca tendrá la fidelidad y exactitud de la reproducción dada por uno de estos medios mecánicos.

Antes de seguir adelante, creo conveniente recalcar unos conceptos esenciales que, por sabidos, muchas veces se olvidan. Estos aparatos, a pesar de sus cualidades, nunca resuelven todas los problemas que se nos plantean; no son los metros de película impresionados los que harán la obra científica.

Si consideramos la etnografía como la parte descriptiva de la antropología, aparece como una rama de una ciencia madre, a la que alimenta con informaciones, observaciones, descripciones, documentos y objetos. La etnografía por sí sola es una disciplina con su técnica particular, sus directrices para el comportamiento de los investigadores frente al "otro" en esas encuestas y sus materiales propios de registro. También cuenta en el gabinete con bibliografía, archivos y objetos. Pero con esta autonomía de la etnografía, no se produce una dicotomía entre ella y la antropología, ya que no existen dos tipos de investigadores: unos técnicos trabajando al servicio de otros, cuya función consistiría en supervisar y elaborar las síntesis. Hemos de decir sencillamente que la antropología implica la actividad etnográfica en el trabajo de campo y es el antropólogo quien junta los materiales

para su comparación y análisis posterior, dividiendo su tarea entre el terreno y el gabinete.

Los hombres que concibieron el cine eran científicos en busca de un medio para fijar algo que no se para. Etienne Marey, médico y fisiólogo francés, perfecciona la forma de registrar gráficamente los movimientos del corazón o el vuelo de los pájaros. En 1882, crea la cronofotografía al inventar su “fusil fotográfico”, con el que desmenuza en imágenes consecutivas el movimiento, derivándose de él lo que había de llamarse el cinematógrafo. El antropólogo que se sirve de un tomavistas hace lo mismo: aprisiona en la película lo que no se repetirá más que en la magia de la proyección.

Cuando Marey da a conocer la cronofotografía, Auguste Lumière tiene veinte años y su hermano Louis dieciocho. Trece años más tarde, este último presenta en público su primer film, el 28 de diciembre de 1895, en el “Grand Café” del Boulevard des Capucines, en París.

Auguste y Louis Lumière estuvieron unidos en el descubrimiento del cine, hasta que éste se hizo espectáculo. Entonces, Auguste lo abandona todo en manos de su hermano para dedicarse a sus investigaciones biológicas, donde obtuvo éxitos importantes, como la introducción en la terapéutica de las sales de magnesio.

El paso se había dado y el cine se iba a convertir en una curiosidad de masas, donde el propio hombre se reflejaba en movimiento delante de otros hombres, como si se tratara de un espejo a la caza de imágenes. Louis Lumière filma: Salida de una fábrica, Entrada de un tren en la estación, envía operadores a Venecia y a la coronación del zar Nicolás II, quedando sobre la emulsión retazos de vida, como si pretendiera retener a la muerte.

En España se ve la primera proyección en el hotel Rusia, en la Carrera de San Jerónimo, en Madrid, el 15 de mayo de 1896. Esta exhibición, a cargo de los Estudios Lumière, se debe a Promio, su mandatario. La industria y el comercio de los productos cinematográficos han emprendido su carrera.

Las películas que en un comienzo se ruedan en nuestro país, también se suponen de Promio, según aparece en un programa de los Lumière, de 1897, que presentó: Salida de los alabarderos de la Reina del Palacio Real, Maniobras de artillería en Vicálvaro y La Puerta del Sol. De hecho, se inició la producción española con Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza (1896), de Eduardo Gimeno, Riña en un café (1897) y Salida de los trabajadores de la España Industrial, de Sans (1898), de Fructuoso Gilabert. El cine-documento de esos principios puede mirarse como los balbucesos del futuro cine etnográfico, si bien tenemos que esperar hasta 1922 para que aparezca un documental con tal carácter, realizado por Robert Flaherty, sobre la cultura de los esquimales, titulado: Nanook of the North.

A continuación, apoyándonos en nuestra experiencia personal procuraremos exponer el papel que desempeña para nosotros el cine en la antropología. Antes, tendremos que precisar lo que consideramos cine etnográfico, ya que muchas veces, sin querer, uno puede caer en el error de un cine reconstituido o seudoprofesional que adultera y falsea ciertos hechos, quitándoles espontaneidad y desfigurando la realidad que ha de ser la razón de nuestro cine. El antropólogo debe limitarse a recoger en la película todo aquello que le parece primordial, dentro de su objetividad, entre lo que desfila delante de su cámara en un espacio de tiempo que no se para y que él detiene, aunque de manera fraccionaria. Más tarde, podrá recrear este tiempo gracias a los medios técnicos de que dispone. Si no respetamos inflexiblemente la realidad de la que somos testigos influenciándola de algún modo, entonces no haremos cine etnográfico, haremos nuestro cine, un cine que querrá acercarse al cine “mayor”, sin ningún valor antropológico, por haber traicionado lo que buscamos: la verdad. No hemos de pasar de simples testigos, pues es el “otro” quien crea lo que vive y vive lo que crea, sin más cuidado que la continuidad dentro de su hilo cultural, al que está sujeto y del que no pretende sacar conclusiones, por no necesitar explicaciones sobre algo que forma parte de su cultura.

Este cine, como cine científico, tiene exigencias propias y, en cierto modo, se opone al cine comercial o de argumento, por perseguir fines totalmente distintos. El antropólogo hace cine etnográfico, lo mismo que otros investigadores filman sus trabajos, para avanzar en sus estudios.

Conozco perfectamente los problemas que se plantean al antropólogo, fuera de los técnicos, que abundan. Por lo general, no se sabe lo que va a ocurrir, salvo en las actividades repetitivas, como la cerámica, el tejido u otra artesanía. En este caso, basta con hacer una encuesta, cuanto más profunda mejor, para estar al corriente de lo que ocurrirá cuando llegue el momento de filmar. Como en los demás casos, deberá mantenerse la cronología de lo que suceda para obtener un documento fiel.

Al encontrarnos ante grupos en movimiento que se desplazan en una área determinada, sólo podremos examinar previamente el recorrido para localizar los puntos que juzguemos estratégicos para la filmación. Esto no impide que a veces no alcancemos nuestra meta y tengamos que resolver sin vacilación alguna la situación para no tener lagunas, quizá gravísimas, en el documento. La función de observador nos obliga a estar dentro del acontecimiento, viviéndolo sin participar, pero pendiente de todo para captar el conjunto y los detalles.

Filmar escenas en movimiento en un lugar fijo y escenas en movimiento dentro de un espacio conocido de antemano resulta relativamente fácil. Nuestra misión se complica cuando asistimos a un evento totalmente imprevisto, que obedece a causas específicas, puramente circunstanciales, sin la menor oportunidad de informarnos, ya que los

Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar

mismos protagonistas ignoran lo que va a pasar. De todas maneras, somos unos extraños y no debemos forzar la situación para sacar datos precisos. En este caso, hemos de rendirnos a la evidencia e intentar seguir cuanto pueda sobrevenir, para que después sea nuestra película la que nos hable y exponga lo ocurrido, dado que nosotros no logramos, como ya he dicho, registrar con orden y nitidez lo que vimos.

Para ilustrar mis propósitos, relataré una experiencia vivida en México, copiando el texto que escribí en su día para acompañar la ficha técnica de la película ¡Murieron por la tierra! (1984).

¡Murieron por la tierra! (Nueva Italia, Méjico, 1984)

[Cuando clareaba el día 27 de junio de 1984, murieron por la tierra, en Huerta de Gámbara, sobre el suelo que habían sembrado, asesinados por la espalda: Sergio López Páramo, Antonio Murrieta Virrueta, Severino Pablo Hernández.

Yo estaba en la comunidad indígena de Santa Fe de la Laguna (Michoacán), cuando el Presidente de Bienes Comunales me comunicó el asesinato de tres compañeros en Huerta de Gámbara, en las Tierras Calientes y me pidió que filmara el entierro, que se celebraría allí a la mañana siguiente, para conservar un testimonio.

En la madrugada del 28, salimos por carretera y a la entrada de Nueva Italia nos esperaba un grupo de comuneros que nos anunció que el sepelio sería en esa ciudad, adonde habían traído los cadáveres por orden de la policía. Nadie sabía si ésta permitiría que el traslado al cementerio se hiciera sin su custodia. Después de largas negociaciones, aceptó y dejó a los campesinos libres de movimiento. Entonces, el Presidente de Bienes Comunales de Santa Fe de la Laguna me dijo: “¡Andele y filme!, no tenga miedo, que nosotros lo protegemos”.

El entierro se convirtió en una manifestación silenciosa de protesta en la que desplegaron dos banderolas enormes, donde reivindicaban el derecho a la tierra. Todo lo demás fue improvisado, ya que los comuneros desconocían el trayecto y no podían prever su duración, ni si la homilía del sacerdote durante la misa traería alguna consecuencia, lo mismo que el último homenaje a los muertos delante de las sepulturas. Por mi parte, como “observador-participante”, me obligaba a estar dentro del acontecimiento lo más discreto posible para no alterar en nada la ceremonia.

Con nuestro documento queremos rendir homenaje a la memoria de los tres comuneros asesinados por pistoleros.]

Nunca he creído en un guión preestablecido al que el antropólogo deba supeditarse. Me parece aventurado, por muchos conoci-

mientos que tengamos, hacer conjeturas sobre lo que vamos a filmar. No obstante, como ya he señalado, cuando documentemos el trabajo repetitivo de un artesano, podremos observarlo una y otra vez, imaginando la futura película.

Seguidamente anotaré, como primer ejemplo, el texto que complementa la película Alfarería en Pererueta (Horno de pan), 1978.

Alfarería en Pererueta (Horno de pan), Zamora

[El barro, como materia, es un denominador común de muchas culturas, aunque su lenguaje y usos sean diferentes.

El agua, la tierra, el aire y el fuego hacen posible la obra de cerámica. Los dos primeros elementos le dan el cuerpo y los dos últimos la fuerza. Con su uso el hombre no se endiosa, tan sólo doma los elementos y se sirve de ellos.

Oficio noble y bizarro,
entre todos el primero,
pues en las artes del barro,
Dios fue el primer alfarero,
y el hombre el primer cacharro.
(Popular)

Pererueta, pueblo de la provincia de Zamora, a quince kilómetros de la Capital, está situado en una región seca, que vive del cultivo extensivo de cereales, y de algo de ganado lanar, además de la cerámica.

La fabricación de la cerámica concierne exclusivamente a las mujeres. Los hombres no se encargan más que de extraer y amasar la arcilla. Esta cerámica, una de las más antiguas de España, conserva unas formas muy sencillas, realizadas con técnicas rudimentarias.

A proximidad del pueblo, cerca de la vía romana que iba a Braga, en Portugal, existe un yacimiento de caolín, de donde se saca “la tierra”. Este yacimiento, que ya era explotado a cielo abierto por los romanos y más tarde por los árabes, es un bien municipal.

Se mezcla “la tierra” (el caolín) con el “barro colorado” (la arcilla) en el mismo suelo, en la calle, que sirve de taller.

Producen ollas, “cazuelas de asar”, redondas u ovaladas (ya famosas en la época de Quevedo, que elogió sus cualidades) y hornos de pan. Todas las piezas están vidriadas -menos los hornos de pan-, sin decoración alguna.

Nuestra película presenta la elaboración del horno, cuya producción se ha incrementado recientemente por una subida importan-

1. Alfarería en Pererueta
2. ¡Murieron por la tierra! Nueva Italia (Michoacán, Méjico, 1984)

te del precio del pan, que ha llevado a mucha gente a hacerlo de nuevo en casa.

Los hombres mezclan dos quintos de caolín, lo mismo de arcilla y un quinto de boñigas de mular. Luego, agregan agua y lo mueven todo con una pala de madera, hasta obtener una pasta homogénea, que cubren con una arpillera y amasan con los pies.

Las mujeres son las ejecutantes del horno. Comienzan preparando una base circular, de un metro de diámetro, sobre la que levantarán una bóveda, a base de “rollos” (colombinos), limpios de “duros” (caliches), sin más ayuda que sus manos y el “fañadero” (madera en forma de media luna para alisar la obra).

Esta labor se desarrolla en tres etapas y con el fin de acelerar el secado, en cada una de ellas, queman dentro ramas de seto bajo.

Cerrada la cúpula, recortan la boca del horno, delimitada previamente con un cordón de barro.

Estas enormes piezas cuecen en un horno para cerámica durante siete horas y se enfrían otras siete, antes de ser sacadas, listas para la venta.]

En mi prolongada estancia en el Estado del Paraná, en Brasil, durante los años 1973 y 1974, para llevar a cabo un trabajo de investigación en la región de Guaraqueçaba, que dio como fruto la obra *Guaraqueçaba, mar e mato* (dos volúmenes), no encontré ningún indio guaraní de los que habían morado allí, pues, por razones propias, abandonaron aquellas tierras, regresando a Paraguay, su país de origen.

En 1998, cuando volví a Guaraqueçaba para estudiar los cambios sufridos desde el 74, tuve la sorpresa de dar en el “mato” con un grupo de guaraníes en una reserva, cuyo acceso estaba negado por el Gobierno Federal a cualquier “extraño”, según rezaba en un cartel oficial. No obedecí y fui bien recibido, sin la menor desconfianza y con sincera simpatía. Con ellos compartí largos momentos, durante mi estancia de varios meses. Me informaron de su caótica situación y de los problemas que acarrea. Pude ver su modo de vida y el trabajo que realizaban con la destreza de sus manos, para sobrevivir, ya que les habían prohibido hasta la caza y, como único alimento, tenían a su disposición los plátanos que abundan por todas partes.

Gracias a la herencia tradicional y a su gran maestría, sacaban de trozos de madera, de hasta veinte centímetros, animales como armadillos, caimanes, jaguares, lechuzas, tortugas, tucanes.... decorados con la ayuda de un clavo rusiente o de una navaja. Esta artesanía les permitía adquirir, por trueque, en una tiendecita de Guaraqueçaba, azúcar, aceite y otros productos indispensables. Fue verdaderamente



1



2

Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar



3



4



5

3. Animales. Obra de D^o. Florinda, india guarani de Guaraqueçaba, Paraná (Brasil, 1988)
4. Familia del Santero tallando figuras (Capiatá, Paraguay, 1977)
5. Nacimiento del Santero Rodríguez.

triste descubrir aquella realidad insoportable que yo no podía remediar. Seguramente el choque fue más fuerte, dado que, en el año 1977, había conocido a otros guaraníes en Paraguay, incorporados a la sociedad actual, conservando su cultura y tradiciones, que recogí en mi película Santero Rodríguez (Capiatá, Paraguay, 1977).

Santero Rodríguez (Capiatá, Paraguay, 1977)

[En 1977, en Paraguay, no quedaban más que la familia del Santero Rodríguez y otro artesano que supieran reproducir los santos que, en su tiempo, los franciscanos habían enseñado a hacer a los indios, para que olvidaran la iconografía perniciosa de su propia religión.

Para el indio, con gran rigor
y su gran sabiduría,
significa un gran valor
el hacer su artesanía.
(Anónimo)

En nuestra película, fijamos el entorno donde vive y trabaja la familia Rodríguez, como he dicho, de origen guaraní y seguimos con atención la labor de todos sus miembros, admirando con cuánta sabiduría la madera de cedro toma la forma de un santo, que al final será policromado.

A partir de un pedacito de madera, de diez a quince centímetros, cortado con un machete y dividido en tres partes -cabeza, cuerpo y peana-, tallan el santo deseado con una navaja que manejan con habilidad y arte. Para no equivocarse de personaje, antes de comenzar, escriben la inicial de su nombre en lo que ha de ser la cabeza.

Terminada la imagen, la policroman, con la misma técnica que se utilizaba en las tallas barrocas de España.

La procesión de imágenes es rica: Cristo en la Cruz, la Inmaculada Concepción, Santa Rosa de Lima, San Francisco de Asís, San Isidro Labrador... el Nacimiento completo, sin que falten la Muerte y el Diablo.

En su artesanía perdura el encuentro de dos culturas, como ocurre con las piezas del ajedrez que han creado, donde las blancas son símbolos católicos y las negras símbolos guaraníes: el Bien y el Mal indistintamente, pues dependerá de qué lado juguemos.]

Ahora, daremos paso al conocimiento de una fiesta en la que se condensa el vivir de un pueblo a lo largo del año. Desfilan los

6. "Hombre gallo" tirando del burro (San Juan de Plan, Huesca, 1980)
 7. "Carnaval" montado en el burro (San Juan de Plan, Huesca, 1980)

personajes del Carnaval, cargado de símbolos, donde la muerte es el elemento central, ya que se acaba con ella inmolándola por el fuego, con la certeza de que volverá y habrá que aceptarla hasta otra nueva primavera, en que una vez más se repetirá el ritual. Grabé esta celebración en la película Carnaval (San Juan de Plan, Huesca, 1980).

Carnaval (San Juan de Plan, Huesca, 1980)

[Nos vamos adentrando, contra la corriente, por el apacible valle de Gistain, hasta subir a Plan, desde donde descubrimos la solana de San Juan de Plan. El cielo azul, sin una nube, sirve de fondo a la torre de la iglesia que se recorta, protectora o dominadora del pueblo. A sus pies, el pequeño cementerio, puerta de entrada a San Juan. Cerca de él, junto a los suyos, una mujer teje la lana con sus agujas, mientras cuida de una docena de cabras y corderos, que devoran flores y hierbas caldeadas por el sol de la tarde.

San Juan aparece desierto. Se oye el ruido machacón de un martillo en el yunque, que nos delata la presencia de un maestro forjador trabajando pacientemente el hierro. Un pequeño rebaño de corderos, llevado por una mujer, atraviesa la encrucijada de calles, perdiéndose por el recodo en donde suena el yunque.

Dentro de las casas, las mujeres se afanan en decorar huevos que serán collares y pendientes o transforman los sombreros de fieltro en ricos tocados de colores. Lo que era una simple bata blanca se convertirá en campo verde por arte y gracia de las hojas que el hilo pega. Junto al leño que arde en la chimenea, los sueños toman cuerpo para festejar durante dos días esa vuelta a la vida -tan esperada-, ese renacer anual de la naturaleza. El gallo deja sus plumas en la máscara enigmática que cambiará al hombre en algo que no será ni hombre, ni gallo.

En la plaza de la iglesia surge el herrero, llevando en alto, como un estandarte desnudo, el esqueleto del "Carnaval", hecho con varillas de hierro. En seguida, cuatro mujeres rodean al esqueleto, grande como una persona, y ceremoniosamente modelan su cuerpo con paja de centeno. La piel es un mono azul que se va hinchando poco a poco, hasta cobrar aspecto humano. Le crecérán manos y pies por la magia de unos guantes, de unos calcetines y de unas botas que anduvieron muchas leguas pisando nieves. Coronarán la obra con la cabeza, una gran bolsa de tela, cubierta con un sombrero pardo. Una nariz de plástico completará la cara, cuyos ojos son dos puntos negros en el tejido.

El "Carnaval" -el invierno- o "Muñeco" acaba de reencarnarse, tomando la forma de un mortal para someterse, como cada año, al



6



7

Investigación

El cine como instrumento
de la antropología en su
mirar hacia otras culturas

Julio Alvar

juicio y a la sentencia de los hombres que sufren en esta tierra los días helados y las noches glaciales del luto blanco del invierno, en la espera, junto al fuego, de la primavera que traerá flores y soles a su vida. El condenado debe presentarse dignamente, con camisa, corbata y chaqueta. También vestirá una especie de correa de trapo, símbolo de su gloria pasada, cuando con su poder, fuerza y dominio, encerró a hombres y rebaños en casas y establos.

Oscurece y el "Carnaval" pasa su primera noche en capilla, en el pajar de la plaza de la iglesia, hasta que canten los gallos...

Se levanta la mañana y con ella los mozos del pueblo. Enjaezan un burro con una colcha verde y roja; al cuello le cuelgan dos cencerros y en el testuz le atan los cuernos de un carnero que no cambian su expresión triste y apacible. Media docena de jóvenes con palos, esquilas, pieles de jabalí y el "mardano" van a buscar al reo. El acto reviste solemnidad bufa. El "Carnaval", con los brazos abiertos y su nariz colorada de payaso, se acomoda en la cabalgadura. La procesión inicia el recorrido por las calles de San Juan de Plan. El sol va ascendiendo en el cielo, la escarcha se derrite y el ambiente se caldea. El "via crucis" paganos es largo. En cada alto, se regala el gaznate con magdalenas, pastas, tortas y vino, para que los cantos se armonicen con el festejo, aunque desafinen con la música:

Si te ha pillao la vaca,
¡jódete! ¡jódete!
Si te ha pillao la vaca,
te vuelves a joder.
Si te ha pillao...
Si te ha pillao...

Los aguinaldos llenan las cestas de patatas y huevos; el espeto ensarta los pedazos de tocino blanco, mientras la palanca se adorna con ristras de morcillas y longanizas que nacieron en el invierno con la muerte del cerdo...

El sol se desliza perezosamente al otro lado de la montaña. Se encienden las luces de las esquinas, la noche puntea el cielo de estrellas, resuena el eco de la música y las parejas bailan sobre el cemento de la plaza cuadrada.

Un domingo de Carnaval,
de gitana me vestí
y en un gran salón de baile,
a mi novio perseguí.
¡Adiós!, Pepe de mi alma,
¡Adiós!, Pepe de mi corazón,
que me aguardan mis padres
y me tengo que ir ya ¹

El despertar de los gallos pone en movimiento a los mozos. Nuevamente el cortejo sale a la luz del día y continúa la ronda. El

sol no falta a la cita en el cielo azul immaculado donde brillan, como hojas de cinc, las nieves que cubren los picos. Se multiplican las patatas, los huevos, el tocino, las morcillas y las longanizas.

Si te ha pillao la vaca,
¡jódete! ¡jódete!
Si te ha pillao la vaca,
te vuelves a joder.

Grito de guerra o grito de muerte. Amonestación que retumba en el valle como anuncio de lo que le espera al "Carnaval".

El día se desgrana pacientemente. Las horas pasan entre vino, tortas y caldo caliente -para que el cuerpo se entone y aguante- hasta la caída de la tarde, cuando la solemnidad da paso al desfile de las "madamas".

Los mozos cambian sus atuendos y metamorfosean su comportamiento. Ahora llevan sombrero de fieltro y una camisa blanca con pajarita. La comitiva y el ritual son dirigidos por un mancebo -traje caqui, botas y boina negras -quien, con los brazos en alto, cierra el círculo con una larga vara que mece al son de la música que acompaña con el compás de sus pies. Atracción, hipnosis o simple inercia, las mujeres casadas se dejan llevar en su danza por el cuerpo del joven. Detrás, cogidos del brazo, los caballeros y las "madamas" con pasos ritmados. Las doncellas y los solteros, en procesión iniciática, van arropados por las mujeres con experiencia, que sintieron el calor del hombre en sus cuerpos y saben lo que es dar vida. Todos siguen al joven hecho péndulo, cuya vitalidad arrastra la fiesta. El cortejo termina con el grupo compacto de los asistentes, entre los cuales se encuentran los hombres casados, un poco al margen de los acontecimientos. Un día, ellos fueron jóvenes, se iniciaron y sembraron los cuerpos femeninos para que la vida continuase en una nueva primavera.

Se aproxima la hora del conjuro, la hora en que las estrellas se paran para ser testigos, el fuego es purificación, el baile será rito y la música melopea.

El gallo hecho hombre tira del roncal del mítico asno-carnero, doblemente macho, que lleva en su lomo al impasible y vilipendiado "Muñeco". Unas vueltas a la plaza, para que el pueblo contemple por última vez al que durante meses hundió todo el valle en el frío y en el silencio de la muerte-vida. Mil veces que se le mate, mil veces resucitará, como surge la primavera de la muerte blanca.

Las doce campanadas de la medianoche suenan en la torre de la iglesia. Los muchachos arrojan al suelo al "Carnaval", vengándose en él de los días crudos del invierno, de las noches frías como cuchillos y de los vientos con remolinos de nieve, cuando el jabalí baja hasta el pueblo y los pájaros enmudecen sus trinos. Le rasgan las ropas, destrozan con furia su cuerpo. Por todos los

rotos brota la paja, que en verde fue símbolo de vida y hoy es presagio de muerte.

En el centro de la plaza, sobre el frío cemento, un montón humano sacia su violencia en el "Muñeco". La rabia descuaaja la cabeza del condenado, una mano la levanta en alto, otra le prende fuego. El "Carnaval" arde en una gran llamarada, la noche de la plaza se ilumina y el humo sube implorando al cielo...

Todo se ha consumado y reducido a cenizas. Sólo resiste a la destrucción el esqueleto que forjó el herrero. Este armazón, aunque se destroce o se transforme, ya roció la tierra, el cielo y el valle, con la muerte del invierno, que volverá implacable para que nazca una nueva primavera.]

Los mitos, con sus ritos, humanizan necesariamente lo sobrehumano; son un engaño, un espejismo, y sin embargo, no dejan de encerrar un significado, una verdad, al informarnos sobre el hombre y su comportamiento frente a los elementos que lo envuelven.

Cada cultura tiene sus teorías y sus mitos sobre el origen del universo o el nacimiento de nuestro mundo. La aparición del ser fuera de la nada, o mejor dicho, su materialización dentro del cosmos, no puede tener una historia, puesto que no hay testigos.

La magia es considerada como un sistema desordenado, facultativo, no estructurado, mientras que la religión se tiene como un sistema ordenado, obligatorio, donde se codifican los sentimientos del grupo en unos principios morales. Tanto la religión como la magia nacen de lo racional y pretenden alcanzar el dominio de los elementos y, a través de ellos, la inmortalidad a la que el hombre se cree predestinado. Todos los pueblos buscan esta inmortalidad en la existencia y supervivencia del alma.

Al antropólogo como investigador no le incumbe analizar la verdad o la falsedad del pensamiento religioso. Las creencias para él son hechos sociológicos, no teológicos. El problema es científico, no metafísico.

Entre todas mis películas que tratan de prácticas religiosas, he elegido dos, las dos realizadas en los suburbios de São Paulo (Brasil), porque cuentan para mí como documentos de un valor humano inestimable. Al filmarlas, recibí una lección de comprensión, porque todos consintieron que me llevara algo suyo tan íntimo como la fe. Toda mi prevención quedó desvanecida cuando me di cuenta de que mi intrusión no alteraba en absoluto el ceremonial y me ignoraban completamente. Era un testimonio de aceptación del "otro", sin prejuicios, y, al abrirse en lo más hondo a un extraño, mostraban su generosidad, adquiriendo lo humano su verdadero sentido.

Búzios (São Paulo, Brasil, 1978)

[Un día, Paula, nieta de esclavos, se lanzó, como otros tantos, a la aventura del éxodo, atraída por la gran metrópoli. Como único equipaje para tan largo viaje, se llevó su vestido de bahiana, sus "búzios" (caracoles marinos) y su tarot, que guarda como reliquias, toda una cultura venida de otro continente.

Paula Fernandes de Almeida, 44 años, nació en Jaguari (comuna de Afonso Pena -Salvador-). Está convencida de que aprendió a servirse de los "búzios" y del tarot gracias a los espíritus: "El espíritu me ha enseñado. Él se manifiesta y me muestra cómo actuar. Con frecuencia son los espíritus de algunas personas con las que yo converso que me transmiten todo lo que yo sé". Para Paula, los espíritus son personas desencarnadas. Esos espíritus no van a reunirse con Dios. Se quedan en nuestro mundo para hacer lo que hacían cuando estaban en vida.

Así, a lo largo de la conversación, aprendí muchísimo y sobre todo descubrí las ideas claras que tienen sobre el hombre como ser humano los que creen y practican, sin la problemática del erudito o del investigador que analiza friamente, a través del prisma de su formación.

Paula utiliza tres métodos, llamados líneas, que convergen en el "otro", para ayudarlo en la vida de todos los días y hacerle más soportables los sufrimientos, apoyándose en la Fe, la Esperanza y la Caridad.

La línea de los caracoles es de origen africano (nagô). La de las cartas -en total, setenta y ocho- procede de los cingaros y forma parte de las ciencias ocultas. En cuanto a la línea del agua, también tiene su nacimiento en África. Fueron los esclavos del grupo Jeje quienes la llevaron en su bagaje cultural a Brasil.



Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar

Para Paula todo tiene un sentido: los colores, los collares, los pendientes, las perlas, los anillos, los caracoles, las cartas y el agua. Todo se desenvuelve según un orden y un ritual transmitidos por los espíritus y reforzados por la oración:

Yo me encomiendo a Jesús,
a la Santísima Cruz,
al Santísimo Sacramento,
a las tres reliquias que él contiene,
a las tres misas de Navidad,
para que no venga ningún mal.
Que Santa María esté siempre conmigo.
Que mi Ángel de la Guarda vele por mí
y me proteja del malvado Satán.
Amén.

Gracias a todo ello y a la fe, “el agua blanda sobre la piedra dura golpea tanto y tanto que al final la perfora”.

Hace diez años que Paula dejó su tierra natal y vive en una “favela” de São Paulo. Trabaja de noche como asistenta de enfermera en un hospital. Con frecuencia vuelve a sus orígenes para leer el porvenir de los demás en el agua, en los caracoles marinos y en el tarot. Entonces, siente dentro de ella el palpitante de la tierra más africana de Brasil.]

Tenda de Umbanda João Batista de Andrade (São Paulo, Brasil, 1978)

La Umbanda, según el Doctor Cavalcanti Bandeira, gran especialista y adicto a ella, es un culto espiritista brasileño, con un ritual afroamericano, enriquecido con ciertos elementos de la liturgia católica.

En São Paulo, existen cientos de centros, así como en el resto de Brasil. La Umbanda es una religión que progresa. Salida de las clases modestas, gana las esferas más altas, por motivos que no vamos a analizar ahora. Tal vez deba su fuerza a la necesidad del más allá que siente el hombre. La Umbanda le ayuda a acercarse a él de una manera más concreta. Los blancos dieron a Brasil una religión ascendente, abstracta en la que uno no consigue nunca hablar con el Ser Supremo. Sólo puede dirigirle oraciones y peticiones. Los negros trajeron un mundo de espíritus y la Umbanda engendró una religión descendente, en la que se implora, se pide hablar con los “Orixás”, las divinidades intermediarias. Los Orixás acuden a la llamada de los tantanes y de los cantos para incorporarse en los “Caballos”, personas con dotes de médium, que escuchan los deseos y dan consejos para cualquier problema, sufrimiento, físico o moral.

En estos ritos afro-brasileños, los pobres, los desheredados, los negros hallaron un refugio y hoy todavía encuentran en ellos algo

que les falta en las grandes urbes adonde les han empujado la necesidad, la miseria y el hambre.

En lo que me concierne, respeto profundamente todas las religiones, lo mismo que respeto profundamente al “otro”. Por eso me abstendré de emitir un juicio sobre la Umbanda y sus ceremonias. Como antropólogo que estudia el presente, me intereso simplemente por esas reuniones humanas y sus ritos.

Esta película vale como documento que refleja una realidad auténtica, vivida cada viernes en la “Tenda de Umbanda João Batista de Andrade”:

[En un barrio popular de los suburbios de São Paulo, la “Tenda de Umbanda João Batista de Andrade” nos espera con su puerta guardada por la doble representación del orixá Exú. La “Iarolixá” Luiza Ana da Conceição dirige la vida espiritual de la comunidad religiosa. Detrás de su rostro suave se oculta un temperamento enérgico. Su cuerpo voluminoso descansa sobre dos piernas paralizadas desde la edad de los siete años y sin prótesis no podría desplazarse y recibir su orixá.

“Para mí, la Umbanda es como una paz de amor. Algunos dicen que es un trauma, pero no, no es un trauma, es confianza.

Desde el punto de vista espiritual, llegamos a Dios como espíritu. Nosotros, que nos dedicamos a Él, tenemos plena confianza. Hasta ahora, siempre hemos tenido la fe muy grande que protege a todas las personas tocadas por la gracia de Jesucristo, nuestro Padre. Tenemos la convicción de que es un padre verdadero, y también creemos que es un espíritu en nuestra religión, un espíritu digno. Es nuestro creador y, de cuanto conseguimos gracias a Él, estoy segura de que nada vale la grandísima fe, la grandísima libertad, la grandísima alegría que nos proporciona la Umbanda. En mi carrera espiritual, me dedico verdaderamente a la fuerza espiritual, pues estoy segura de que trae la paz, la fe, el amor, y siento que la fuerza de la espiritualidad nos ayuda a encontrar la fe verdadera en el Padre Creador, que es el Padre Supremo. Estoy totalmente convencida de que todo lo que me ha dado hasta ahora, es la fe, el amor, la paz y la tranquilidad. Sin esta fuerza y todo ese amor, creo que no estaría de pie.

Cuando era pequeña, pequeñita, andaba. Luego, me quedé paralizada. Mi fe fue tan grande, tan grande que hoy estoy de pie. Usaba dos muletas, un sillón de ruedas, no podía moverme. Pensé: Padre Mío, voy a vencer mi mal, ya que eres mi Padre. Voy a ir a la Umbanda con tal amor que lo conseguiré. Lo he conseguido: he abandonado el sillón, las muletas, estoy de pie y sé que voy a liberarme de mi prótesis. Rezo, imploro y con todo mi corazón busco ese amor, esa paz, esa tranquilidad. Voy a recuperar mi libertad, pues he nacido libre, sin prótesis, feliz, alegre, satisfecha, sonriente, llena de vida, en la fe del Padre

Supremo. Tengo una total confianza y me siento maravillosamente bien”.

Aquella señora, desbordante de fe y voluntad, no sabe leer, ni escribir. A lo largo de sus treinta y cuatro años de vida, ha des cubierto el camino que la lleva hacia Dios y los demás.

Sin duda alguna, los contactos con estas personas nos aportan mucho más que los libros, pues sus pensamientos y sentimientos no pasan por ningún filtro encargado de purificar el estilo, la lengua o las ideas.]

Mi encuentro con la Umbanda me dejó huella y sólo deseaba que llegara el día en que pudiera conocer directamente algún rito africano relacionado con ella, aunque la separación del tiempo y del espacio hubiera deformado el contexto, pero no el fin.

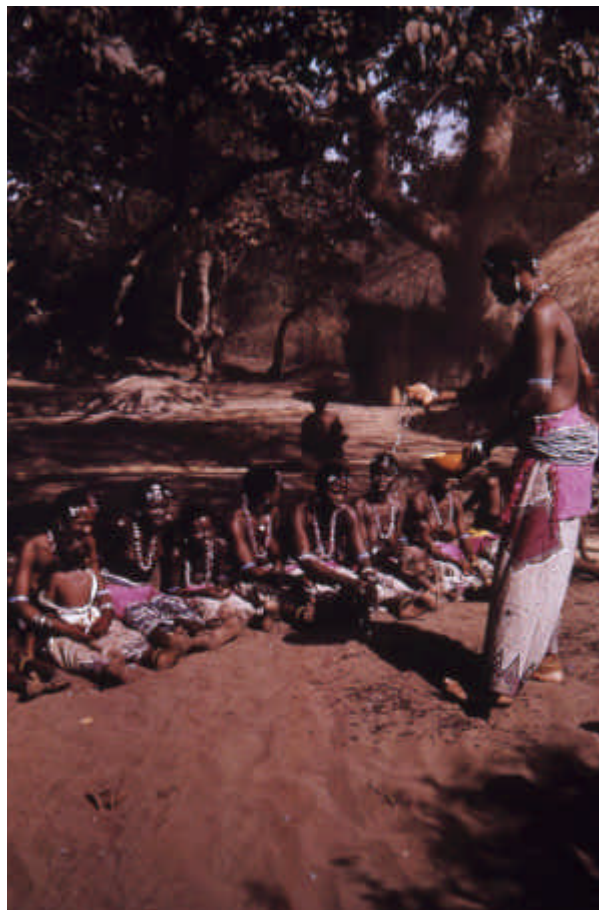
Ese día llegó durante mi permanencia en Togo, donde, una vez más, me acerqué al pueblo. Como siempre, me acogieron sin el menor recelo y una vez más, me brindaron la oportunidad de llevarme con mi cámara unos fragmentos de su cultura.

Ritos de Togo (Bassa/Gboto Vodupé, Togo, 1987)

[Se dice que en los orígenes, todo ser humano llevaba en sí una parte divina y de esta manera los dioses participaban en la tierra como hombres. Con el rito se pretende alcanzar la divinidad, aunque sólo sea por unos momentos. Entonces, si ésta lo desea, se personifica a través del rito, hilo conductor.

El rito es el lenguaje de una experiencia emocional que atestigua la presencia de lo divino y esto mismo hace que encierre algo extraño y sobrenatural. Sin embargo, profundizando el análisis, veremos que, en cierto modo, los ritos son portadores de una súplica “económica”, pues la imploración, la ceremonia religiosa buscan una correspondencia palpable que, si no es en especie, repercutirá en el sistema económico, ya que asegurará la cosecha, el alejamiento de una enfermedad o evitará trastornos personales o colectivos. También es verdad que, si todo acto ceremonial es vector de intercambio, éste se eclipsará detrás del contexto religioso, al procurar elevar hacia lo divino las más pequeñas exigencias del hombre frente a todo lo que le envuelve.

La religión del pueblo Fon es el fetichismo, el culto de los fenómenos naturales, de los espíritus y de los genios bajo una forma material. Para él, la existencia de Dios se exterioriza con su potencia patente en las fuerzas naturales (rayo, ciclón...), al igual que en todo ser vivo (hombre, animal, planta...).



9

A fin de mantener un contacto más directo con el Ser Supremo, recurren a intermediarios, los “vudús”. Para obtener su protección, deben reunir a los “vudús” de los tres elementos que forman su entorno: el agua, el cielo y la tierra. A simple vista parece sencillo, pero cada elemento se compone de un sinnúmero de fracciones, lo que hace una multiplicación de “vudús” y por tanto, una multiplicación de ritos.

Hemos recogido cuatro ritos que tienen una correlación, pues si el primero es un acto de iniciación de las doncellas relacionado con su fertilidad, en el símbolo del mijo que llevan en media calabaza, el cuarto es de petición. Sakpata es la tierra, el más temido de todos los fetiches, tan temido que nadie se atreve a pronunciar su nombre en las casas. Sakpata es el dios de toda la corteza terrestre y el propagador de la viruela. La súplica en este rito está destinada a alejar la enfermedad que se hace epidemia. Entre estos extremos está el culto Kokou, que invoca la bajada de los seres divinos a través de los “vudús” para resolver problemas transitorios. Después, descubri-

Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar

mos la conmemoración en la danza T'Bol (del fuego), acto de agradecimiento al dios Gou, divinidad del hierro, dios de la guerra e inspirador del herrero.]

Terminaré mi exposición sobre el cine como instrumento de la Antropología en su mirar hacia otras culturas con el tema de la muerte en Méjico. La muerte, natural o violenta, siempre ha formado parte de la vida social del pueblo mejicano, ya que los avatares del tiempo, la imposición de otra cultura y de otra religión no han podido borrar una tradición ancestral: la comunicación con el difunto a través de los alimentos que se le ofrecen y el acercamiento a él en el más allá con las velas encendidas y las plegarias, buscando el vínculo entre el cielo que nos cubre, la tierra que pisamos y la “negrura” que nos separa.

Por ello acabaré con dos películas donde la muerte puede interpretarse según el mirar de cada uno. Sin embargo, diría que el antropólogo no es un salvador de almas. Es un hombre que intenta conocer a otros hombres con unas formas de ser, de pensar y de actuar, en muchos casos diametralmente opuestas a las suyas, pero eso no le autoriza para erigirse en juez paternalista o severo. Debe presentar y analizar la experiencia vivida en su cruda realidad.

Las Calacas y el Zócalo (Méjico D.F., 1986)

[Finalizaba el mes de octubre. Los escaparates de las calles y avenidas que desembocan en el Zócalo desbordaban de imaginación para rendir homenaje a los Muertos en su fiesta. Todo un desfile interminable, donde se multiplicaban calaveras y “calacas” (esqueletos) de azúcar, papel picado y cartón, que nos traían a la memoria los versos populares conocidos como “Calaveras”:

Es calavera el inglés,
calavera el italiano,
y el Pontífice romano,
y todos los cardenales,
reyes, duques, concejales,
y el Jefe de la Nación,
en la tumba son iguales:
calaveras del montón.

El 19 de septiembre de 1985, la ciudad de Méjico sufrió un violento y trágico terremoto, saldado con miles de muertos. Un año más tarde, el drama era revivido por las manos de una familia de artesanos que modelaron el impresionante conjunto de “Calacas Temblorosas”. Mientras tanto, una vez más, nos sorprendió una escena que se repite con mucha frecuencia en la inmensa Plaza del Zócalo: bajo unas lonas y unos plásticos amarrados a las paredes de la Catedral, se cobijaban unas cincuenta personas -mujeres,

hombres y niños-, anclados allí desde hacía más de ocho días para pedir justicia, denunciar la injusticia y decir que la muerte no es solamente una tradición festiva o un recuerdo, sino la realidad cotidiana, fruto de la lucha por la tierra.

Entré en contacto con los campesinos del plantón, que venían de las Huastecas en busca de comprensión, pero sufrían una indiferencia de muerte cuando, al caer la tarde, el sol se escondía y sonaba el clarín para arriar la bandera, que no los amparaba:

“Nos hemos plantado en el atrio de la Catedral Metropolitana para dar a conocer la situación de represión y de muerte que se vive en las Huastecas y la Sierra Oriental. Solicitamos de las organizaciones democráticas y del pueblo en general su solidaridad moral y económica. Seguimos firmes en la exigencia de libertad de los compañeros detenidos y torturados”.

Como testigo y antropólogo, fijé las dos realidades paralelas del Zócalo y de las “Calacas” -dentro de un universo complejo y lleno de contradicciones y dolor-, capaces de converger en el único punto común: recordar a los muertos para nunca ser “calaveras del montón”.]

En la actualidad, los purépechas constituyen el grupo más numeroso entre los trece millones de indígenas con que cuenta Méjico. Ascenden a unas trescientas mil personas, que en su mayoría viven en comunidades, manteniendo una gran uniformidad cultural, con muy pequeñas variantes en sus actividades económicas, básicamente la agricultura y la artesanía.

La tierra se explota en régimen comunitario. Los purépechas, como otros grupos indígenas, tienen graves enfrentamientos con las autoridades y los grandes propietarios para defender la integridad de sus tierras, oficialmente reconocidas, pero raramente respetadas. Esta triste realidad queda condensada en el lema del Consejo Mundial de Pueblos Indígenas: “Un indio sin tierra, es un indio muerto”.

La Comunidad Indígena Purépecha de Santa Fe de la Laguna se ubica en el centro del Estado de Michoacán, en el kilómetro 413 de la carretera nacional número 15, que va de Méjico a Guadalajara.

Un día, Santa Fe se hundió en el luto, al perder al que siempre fue símbolo de la lucha por la tierra.

Elpidio Domínguez: ¡Murió por la tierra! (Santa Fe de la Laguna, Méjico, 1989)

[“Elpidio nació en Santa Fe de la Laguna hace treinta y ocho años; sus padres fueron el señor Inés Domínguez Tzintzun y la señora



10

- 10. Plantón de campesinos indios delante de la Catedral Metropolitana (Méjico D.F., 1986)
- 11. Plaza y fuente (Santa Fe de la Laguna. Méjico, 1986)
- 12. Las Calacas temblorosas. Obra de la familia Linares (Méjico D.F., 1986)
- 13. Mural: Esta comunidad ha dicho ¡BASTA! (Santa Fe de la Laguna. Méjico, 1986)



11



12



13

Inocencia Castro Orozco. Quedó huérfano a los dos años; su hermana Adela, que tenía trece años, la hizo siempre su mamá. Estudió instrucción primaria en Tenerife y la secundaria en Tenancigo, también del Estado de Méjico. Posteriormente regresó a Michoacán a continuar con su preparación e ingresó a la Normal Rural de Tirepetio, donde terminó la carrera de maestro. Empezó a dar clases en el poblado de San José de Cuaro, del municipio de Huandacareo².

“Miembro del Consejo Supremo Purépecha, ex Presidente del Comisariado de Bienes Comunales de Santa Fe de la Laguna, y uno de los principales dirigentes de los indígenas michoacanos en la lucha por la integridad de las tierras comunales, Elpidio fue asesinado a las diez de la mañana del 31 de diciembre de 1988, a la entrada de la vía que lleva a Santa Fe”³.

Para nosotros, todo comenzó en un día del verano de 1980 (después de coincidir en el “V Congreso Mundial de Sociología Rural” -Méjico-),

cuando nos esperabas delante de la Tenencia de Santa Fe de la Laguna con un grupo de compañeros. Atravesábamos la plaza bajo el sol del mediodía y Santa Fe, en esa mañana templada, parecía un pueblo mecido por la rutina de las horas, mientras los pájaros trinaban para distraer el tiempo; largo tiempo para llenar los cántaros en la fuente sedienta, de donde sólo discurría un hilo de agua. Sin embargo, la cal de las paredes estaba impregnada de gritos contra la injusticia y un magnífico mural daba fe de los hechos sangrientos de 1979 terminando con la frase cortante: “Esta Comunidad ha dicho BASTA!”.

A partir de ese momento, siempre estuvimos uno al lado de otro. Físicamente, en Santa Fe, Morelia, Méjico, El Zapotillo, Nueva Italia, Chupicuaro, Las Palmas de Gran Canaria, París... y en la ausencia, el correo me traía tu presencia y tu reflexión.

“Agradezco el contenido de su última carta, puesto que reconozco que la crítica constructiva siempre procede de los grandes

Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar

amigos y de los grandes compañeros; pero resulta que ustedes, para mí, son más que amigos y más que compañeros, porque en la práctica tenemos coincidencias y creo que, para ambas partes, importa más hacer que estar en una mesa discutiendo teorías que sí pueden tener aplicabilidad, pero, si no se ha andado el camino, ¿qué chiste tiene obstinarse con puras palabras sobre la verdad de una teoría? Estamos convencidos de que carecemos todavía de mucha infraestructura orgánica, y que nuestras movilizaciones son permitidas hasta cierto nivel; por tanto, debemos actuar con cautela...

Seguimos insistiendo en el reconocimiento de nuestros derechos, que abarcan la tierra y nuestra condición social-étnica. En cuanto a los indígenas, el fondo de la cuestión es la tenencia de la tierra. Frente a la propiedad comunal, virtud de su identidad y de su unidad, el desarrollo del capitalismo rural tiene que ser



14

14. Ofrenda a Elpidio (Santa Fe de la Laguna. Méjico, 1989)

mucho más violento para destruir el esquema que no encaja en su esencia: la gran propiedad privada territorial y, concretamente, el aprovechamiento de los indios que se quedan en las tierras para ocuparlos como asalariados. Puede usted darse cuenta de todo el daño que, como indios, a través de los siglos nos han causado personas que nos han considerado como seres inferiores y hasta irracionales ¿Se imagina cuánta rabia contenemos dentro de nuestros pechos? Y de esa rabia queremos que nazca la explosión, para que se cumpla nuestra esperanza de ser realmente indios libres...

Todos los habitantes de mi comunidad, históricamente, tenemos derecho a la tierra y, por supuesto, la misma obligación de defenderla. En principio, no disponemos de recursos suficientes para explotar todas nuestras tierras. Los créditos bancarios, generalmente, a todo campesino le dejan más deudas que ganancias. Somos una comunidad muy asediada para ser despojada y para eso el Gobierno tiene armas legales mediante la Ley del Fomento Agropecuario, que dice que las tierras ociosas pueden ocuparse por quien pueda hacerlas producir. Debemos comprender que la tierra es un medio de vida y entre los indígenas no debe mantenerse únicamente como una reliquia histórica. Esto es bueno, y puede ser fundamental para nuestra identidad cultural, pero hagamos el esfuerzo de no solamente morir, sino disfrutar por lo que morimos"⁴.

En Diciembre, una vez más, estábamos juntos en esas tierras de Michoacán, con la ilusión de ir a Matugeo el día 1 de enero. Nosotros cruzábamos la plaza de Santa Fe, cuando el lago se viste de plata y el sol comienza a levantarse. Tú, como siempre, estabas en la cita, con el rostro sereno y plácido, pero el cuerpo inerte que yacía, sembrado de luces rojas, me decía que cabalgabas en sueños, más allá de la "negrura".]

Recoger en imágenes el velatorio y entierro de Elpidio fue mi último encuentro con él, encuentro de dolor que las lágrimas no redimen, pero no se pueden evitar, cuando un compañero muere "como si estuviera en el rastro, a fuerza, pero sin soltar la rienda"⁴.

Como conclusión, diré que, al proyectar estas películas con la escritura sobre la pantalla blanca del papel, no he tenido otro propósito que exponer cuanto supuso, en las encuestas, el tomar con la cámara momentos fundamentales del andar del hombre en sus días: el trabajo, la fiesta, la religión y la muerte.

Para mí, la antropología ha sido apasionante en la investigación de campo, pues no sólo pretendía conseguir la meta que me había impuesto con método y rigor, sino convivir con las gentes y encerrar, con la ayuda del tomavistas, toda la realidad que me esperaba, para guardarla en el espejo inmóvil de la vida, parada en el tiempo: el Cine.

Notas

¹ De una canción que cantan en el Carnaval. Recogido de Josefina Lose.

² La Voz de Michoacán, Morelia, 2 de enero de 1989.

³ La Jornada, Méjico, 2 de enero de 1989.

⁴ Textos de Elpidio, sacados de la correspondencia que mantuvimos sin interrupción durante nueve años.

Filmografía de Julio Alvar

África

Benin

> Tres poblados de Benin. 1987 (19')

Togo

> Caminos de Togo. 1987 (32')

> Ritos de Togo. 1987 (22')

Europa

Alemania

> Heidelberg-Corpus Christi. 1986 (20')

Austria

> Primavera en Viena. 1989 (50')

Chequia

> Primavera en Praga. 1989 (4')

España

Alicante

> Moros y Cristianos. Villena, 1981 (50')

Almería

> Campos de Nijar. 1981 (22')

> La Chanca. 1981 (50')

Cáceres

> Plaza Mayor. 1987 (9')

Islas Canarias

> Carnaval. 1987 (13')

> Alfarería en Hoya de Pineda. Gran Canaria, 1987 (10')

> Rastro en Vegueta. Las Palmas, 1987 (28')

Granada

> Semana Santa. Huéscar, 1981 (10')

Huesca

> Toros en Sariñena. 1976 (10')

> Espectáculo Cómico. Sariñena, 1976 (11')

> Dances de San Antolín. Sariñena, 1976 (8')

> Juegos aragoneses. Aineto, 1979 (4')

> Jota de Echo. Echo, 1979 (10')

> El telar. Sabiñánigo, 1981 (6')

> Dances de la Virgen del Rosario. Almdévar, 1983 (6')

> XII Festival de Folclore. Jaca, 1975 (18')

> La Morisma. Ainsa, 1979 (22')

> Iglesias Mozárabes. Serrablo, 1979 (18')

> Dances del Angel Custodio. Sena, 1979 (16')

> Dances de Santa Ana. Castejón de Monegros, 1981 (16')

> Dances de San Antolín. Sariñena, 1979 (26')

> Dances de San Antolín. Sariñena, 1983 (16')

> Rito del Fuego. San Juan de Plan, 1981 (16')

> Carnaval. San Juan de Plan, 1980 (32')

> Fiesta del Moro. Jaca, 1980 (31')

> Dances de la Virgen de la Peña. Graus, 1983 (17')

> La Morisma. Ainsa, 1983 (20')

> Dances de Santa Orosia. Yebra de Basa, 1981 (27')

> Dances de San Lorenzo. Huesca, 1981 (50')

Lérida

> Via Crucis. Bosost, 1975 (11')

> La Hierba. Pont d'Arrós, 1978 (12')

> Alfarería en Verdú. 1978 (20')

> Fiesta Mayor. Arrós, 1982 (14')

> Las Cuatro Estaciones. Arrós, 1986 (13')

> Las Hormigas. Arrós, 1986 (11')

Murcia

> Juego de Bolos. 1978 (5')

> Entierro de la Sardina. 1980 (9')

> Procesión de Salzillo. 1980 (10')

> Corrida de Toros. 1978 (16')

> Corrida de Toros con Rejoneadores. 1980 (12')

> Bando de la Huerta. 1980 (16')

> Procesión del Demonio. 1980 (16')

> Los Caballos del Vino. Caravaca de la Cruz, 1978 (50')

> Los Caballos del Vino. Caravaca de la Cruz, 1981 (12')

Navarra

> San Fermín. Pamplona, 1976 (26')

Salamanca

> Alfarería en Alba de Tormes. 1978 (17')

Sevilla

> Feria de Abril. 1978 (12')

> El Costalero. 1987 (9')

> Semana Santa. 1987 (57')

Teruel

> Toro Embolado. Mora de Rubielos/Alcalá de la Selva, 1980 (6')

> Fiesta del Ángel. 1980 (12')

> El Azafrán. Blancas, 1980 (13')

> Jotas. Monreal del Campo, 1980 (9')

> Semana Santa. Monreal del Campo, 1982 (12')

> Tambores de Alcañiz. 1979 (20')

> Tambores de Calanda. 1973, (12')

> Tambores de Híjar. 1978 (18')

> Dances de San Roque. Calamocha, 1984 (17')

> Dances de San Pedro Mártir. Jorcas, 1981 (23')

> El Rebaño. Monreal del Campo, 1986 (16')

> Dances de la Virgen de la Vega. Alcalá de la Selva, 1981 (23')

> Drama de la Cruz. Alcorisa, 1986 (26')

Zamora

> El Badajo. Toro, 1976 (7')

> Flauta y Tamboril. Toro, 1978 (6')

> Alfarería en Moveros -el botijo-. 1978 (11')

Investigación

El cine como instrumento de la antropología en su mirar hacia otras culturas

Julio Alvar

- > Alfarería en Moveros -el cántaro-. 1978 (12')
 - > Asador de castañas. Pereruela, 1976 (7')
 - > Alfarería en Moveros-la barrila-. 1976 (16')
 - > Alfarería en Pereruela -Horno de pan-. 1978 (17')
- Zaragoza
- > Calle de Aguadores. 1975 (8')
 - > Sos del Rey Católico. 1975 (10')
 - > Tarazona. 1978 (8')
 - > Uncastillo. 1975 (3')
 - > Romería de San Juan. Paniza, 1978 (28')
 - > Novillada Picada. 1979 (20')
 - > Corrida de Toros. 1979 (18')
 - > Dances de la Virgen de la Puerta. Longares, 1983 (12')
 - > De Zaragoza a Teruel -Torres Mudéjares. 1978 (28')

Francia

- > Le Centre Pompidou. París, 1986 (5')
- > Le Cimetière du Père-Lachaise. París, 1985 (27')
- > Le Paravent. París, 1986 (11')
- > Chinatown. París, 1986 (15')
- > Le Plateau Beaubourg. París, 1985 (30')
- > Fête aux Tuileries. París, 1985 (30')
- > Le Canal Saint-Martin. París, 1985 (50')
- > Le Trou des Halles. París, 1988 (32')
- > Les Ponts de París. 1988 (45')
- > La Place Maubert. París, 1988 (11')
- > Le Cimetière du Sud-Montparnasse-. París, 1989 (18')
- > Les Enfants du Mali. París, 1990 (32')
- > Le Cimetière de Montmartre. París, 1992 (35')
- > Art Ephémère. París, 1992 (16')
- > Botero aux Champs-Élysées. París, 1992 (23')
- > Des Murs qui parlent. París, 1993 (24')

Holanda

- > Primavera en Amsterdam. 1989 (45')

Inglaterra

- > Londres. 1975 (25')

Italia

- > Rione di Monti. Roma, 1991 (16')

Iberoamérica

Bolivia

- > Presente y Pasado. La Paz/Tiahuanaco, 1977 (14')

Brasil

- > Impresiones: Río de Janeiro. 1972 (11')
- > Duas Janelas. Paranaíba, 1977 (9')
- > Buzios. São Paulo, 1978 (9')
- > Corpus Christi. Santana de Parnaíba, 1979 (7')
- > Praça Roosevelt. São Paulo, 1979 (5')

- > Impresiones: Teófilo Otoni. 1972 (9')
- > Impresiones: Congonhas/Ouro Preto. 1972 (5')
- > Impresiones: Brasília. 1972 (5')
- > Impresiones: Recife/Salvador. 1972 (10')
- > Fazenda de café e gado. Paraná, 1974 (9')
- > Impresiones: Curitiba/Blumenau. 1972 (5')
- > Carnaval. Santana de Parnaíba, 1978 (18')
- > Impresiones: Amazonas. Belém/Manaus, 1972 (12')
- > Fuso e Concha. Paranaíba, 1974 (25')
- > Pássaros. Praia da Baleia, 1978 (17')
- > Congada. Atibaia, 1979 (25')
- > Guaraqueçaba: Mar. Guaraqueçaba, 1973/74 (17')
- > Guaraqueçaba: Mato. Guaraqueçaba, 1973/74 (23')
- > Foz do Iguaçu. 1974 (14')
- > Casa de Oxum. São Paulo, 1978 (26')
- > Fe, Esperança e Caridade. São Paulo, 1979 (29')
- > Tenda João Batista de Andrade. São Paulo, 1978 (45')
- > Retorno a Guaraqueçaba. 1991 (26')

México

- > Pátzcuaro. Pátzcuaro, 1980 (7')
- > Janitzio. Janitzio, 1980 (10')
- > ¡Juchar Uinapikua!. Santa Fe de la Laguna, 1980 (8')
- > Fiesta de San Ramón. Oaxaca, 1980 (9')
- > Tortillas de maíz. Santa Fe de la Laguna, 1984 (8')
- > Ocumicho. Ocumicho, 1984 (9')
- > Fiesta del Elote. Jala, 1980 (17')
- > ¡Murieron por la Tierra! Nueva Italia, 1984 (15')
- > Boda en Santa Fe. Santa Fe de la Laguna, 1984 (26')
- > Máscaras. Pátzcuaro, 1984 (18')
- > Las Calacas y el Zócalo. Méjico D.F., 1986 (24')
- > Víspera de Muertos. Pátzcuaro, 1986 (12')
- > Xochimilco. Xochimilco, 1986 (13')
- > Barro y Fuego. Santa Fe de la Laguna, 1984 (26')
- > Culto a los Muertos. Santa Fe de la Laguna, 1986 (28')
- > Zirahuén. Zirahuén, 1984 (27')
- > Ihuatzio. Ihuatzio, 1988 (21')
- > Pastorela. Santa Fe de la Laguna, 1988 (20')
- > Tzintzuntzan. Tzintzuntzan, 1988 (12')
- > La Piñata. Pátzcuaro, 1988 (15')
- > Artesanía en San Jerónimo. 1988 (12')
- > Viernes en Pátzcuaro. 1988 (20')
- > Elpidio Domínguez: ¡Murió por la tierra!. Santa Fe de la Laguna, 1989 (12')
- > Pastorela. Zirahuén, 1989 (21')
- > Domingo de Muertos. Méjico D.F., 1989 (18')
- > Velas para los Muertos. Santa Fe de la Laguna, 1989 (15')
- > Angahuan y el Paricutín. Angahuan, 1989 (17')
- > La Ofrenda a Elpidio. Pátzcuaro/Santa Fe de la Laguna, 1989 (21')

Paraguay

- > El Cristo de las Candelas. Capiatá, 1977 (12')
- > Santero Rodríguez. Capiatá, 1977 (25')
- > Por tierras del Chaco. El Chaco, 1991 (13')